俗文学的跨文体编创策略
——以“召将除妖”主题为中心

吴 真
(中国人民大学 文学院, 北京 100080)

摘 要:吕洞宾“召将除妖”故事在从仙传《纯阳吕真人文集》到小说《飞剑记》再到戏曲《长生记》的跨文体流动中,呈现出地名符号化、人物类型化、场景程式化等演进规律。在表演性更强的戏曲和说唱曲艺的跨文体改编过程中,无论是场景表现还是人物设置,都受到同类文体既定文本的深刻影响,只要有现成可用的程式套语,改编者就会优先使用同时代、同文体演出文本中的既定套语,甚至不惜将原故事中的人物换成同文体相似故事中的其他人物。新的文本往往体现为纵向(故事主题)和横向(同文体其他故事中的套语、人物、场景)两个维度的“编创”,体现出俗文学的“文体优先原则”。

关键词: 互文性;跨文体;通俗文学;邓志谟;青石山;吕洞宾
中图分类号:I 207. 7 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5919(2022)04-0129-10

清代道咸年间(1821—1861),北京的昆曲、高腔、皮黄戏班在戏园演出,常常以一出《青石山》作为压轴大戏;风靡京城的说书艺人石玉昆,拿手节目就是一连十天演述新编子弟书《青石山》。光绪初年,改编自子弟书《青石山》的白话小说《狐狸缘全传》先后被五家书坊重刊发行,小说流行又带动了说唱曲艺的同主题改写,如东北二人转与东北大鼓中的传统剧目《青石山》即是。小说、戏曲、说唱等俗文学体裁之间的同主题伴生、递生现象,形成了一种跨文体流动的“互文性”文学背景。

《青石山》主要演述狐妖祸害书生、吕洞宾召请神将下凡除妖的故事。以往学者在追溯其本事出处时,一般上溯至明代汪廷讷的《长生记》,然而如果我们将其背后的吕洞宾信仰、狐文化等因素纳入互文性视野下的“前文本”(pre-text)①加以考察,就会发现,各文体与前文本之间呈现出一种更加多元的互动关系,本文试图从这种复杂的关系之中,发现俗文学文体转换中的编创规律。

一、传奇《长生记》隐匿的前文本

万历三十三年暮春,神仙吕洞宾在徽州人汪廷讷②梦中显现,许诺降其子嗣,汪廷讷写作《长生记》传奇以报答吕祖庇佑之恩。《长生记》传至清代中期,全本已佚,现存《长生记自序》提到其创作参考:

> 转思无诱世之术,则急翻《吕真人集》暨《列仙传》逸史百家,搜求纯阳子颠末,为作《长生记》。……剧中事实,

收稿日期:2022-01-12
作者简介:吴真,女,广东潮州人,中国人民大学文学院教授。
基金项目:本文系中国人民大学科学研究基金(中央高校基本科研业务费专项资金资助)项目成果(项目编号:22XNQT38)。

① 在互文性视野中,信仰民俗也是一种“前文本”,因为“前文本是文本生成时受到的全部文化语境的压力,是文本生成之前的所有文化文本组成的网络”。赵毅衡:《符号学》,南京:南京大学出版社 2012 年版,第 187 页。

② 汪廷讷(1569? —1628 后),字昌朝,生平参见徐朔方《晚明曲家年谱》,杭州:浙江古籍出版社 1993 年版,第 505—545 页。

多据《列仙传》。如戏狎牡丹、剑斩黄龙、召将除妖、岳阳度柳等出,亦本稗官小说,非尽属无稽。①

分析这段话提及的前文本。第一类是“《吕真人集》暨《列仙传》逸史百家”。《吕真人集》即《纯阳吕真人文集》,乃是南宋乾道二年(1116)福建陈得一编刊吕祖事迹的信仰文本,在明代流传甚广②。《列仙传》当即新安汪云鹏九卷本《列仙全传》,现存万历二十八年玩虎轩刻本,卷六《吕岩》③所记吕洞宾生平故事尤为繁富,后为《东游记》等小说所采纳④。《长生记》现存残出《挥金却怪》演钟离权十试吕洞宾⑤,戏文情节与人物关系全同《列仙全传》,却又不同于《纯阳吕真人文集》的“十试”,可以推测汪廷讷编创戏曲关目时主要从《列仙全传》取材。

《长生记》中的吕洞宾生平故事采自《列仙全传》,而吕洞宾得道之后的仙迹,则来自稗官小说。《长生记自序》列举的四个主题——戏狎白牡丹、飞剑斩黄龙、岳阳度柳精、召将除妖,前三个早已流行于元明杂剧戏文和小说,历来较多论者讨论⑥,召将除妖主题则罕见论述。

《长生记》残出《王道士斩妖》演青城山下九尾狐化身美女,迷惑书生周小官,周小官请玄都观王道士到家中捉妖,反被狐妖打败,急请吕洞宾相助,吕洞宾建道坛召请关公与周仓下界降妖,关公斩杀狐妖。⑦ 从情节来推断,《王道士斩妖》即《长生记自序》所云“召将除妖”一节,“召将”具指吕洞宾牒文召请神将关圣(即成神后的关羽)降凡,“除妖”即斩杀狐妖。元明杂剧关目没有与此相关、相似的前文本,《长生记自序》称“亦本稗官小说”。

现存有关吕洞宾的传记体小说以万历三十一年(1603)邓志谟的《锲唐代吕纯阳得道飞剑记》(下文简称《飞剑记》)为最早,小说所述皆为吕洞宾度化世人之事,共二卷十三回。第七回《纯阳游大庾谒斋纯阳召将收狐精》,先述吕洞宾在江西大庾岭的神迹,又述青城山下丈人观的道士黄若谷擅长飞符召将,吕洞宾变身为法师访之,同至被狐狸精祸害的陈姓家中,吕洞宾作法召请关元帅、赵元帅下凡擒拿狐狸精,飞剑斩妖,事后黄若谷请求吕祖传道,被告知尚需再修炼一世方得成仙。⑧ 故事发生在青城山下、道士请吕洞宾治邪、吕洞宾召请神将斩妖,这三个叙事要素均在汪廷讷《长生记·王道士斩妖》中有所体现。又《长生记自序》所云“戏狎牡丹、剑斩黄龙、岳阳度柳”三事,在《飞剑记》第五回与第十回中亦有铺叙,可以确认汪廷讷所说的“亦本稗官小说”其实就是早其三年刊行⑨的《飞剑记》。

二、小说《飞剑记》的故事生产模式

《飞剑记》现存日本内阁文库所藏孤本,有论者认为邓志谟基本照着道教经典《吕祖志》进行铺写与

---

① 汪廷讷:《长生记自序》,《曲海总目提要》卷八,北京:人民文学出版社 2014 年版,第 361—362 页。

② 参见森由利亞:《〈純陽帝君神化妙通紀〉に見る全真教的な特徴について》,《東洋の思想と宗教》第 9 号 ,1992 年,第 31—47 页。

③ 《列仙全传》卷六,石家庄:河北美术出版社 1996 年版,第 263—265 页。

④ 周晓薇:《〈东游记〉的八仙故事和〈列仙全传〉》,《古代文献研究集林》第 3 集,西安:陕西师范大学出版社 1995 年版,第 236—241 页。

⑤ 《长生记·挥金却怪》原收入《万壑清音》卷六,校录本见陈志勇辑校:《明传奇佚曲合编》上册,北京:中华书局 2021 年版,第 444—449 页。

⑥ 参见小野四平:《中国近代白话短篇小说研究》,上海:上海古籍出版社 1997 年版,第 228—235 页;吴光正:《八仙故事系统考论》,北京:中华书局 2006 年版,第 110—122 页。

⑦ 本文引用《长生记·王道士斩妖》,皆从陈志勇辑校:《明传奇佚曲合编》上册,第 449—454 页。

⑧ 邓志谟:《飞剑记》卷上,《古本小说集成》第 1 辑第 119 册,上海:上海古籍出版社 2016 年版,第 86—95 页。

⑨ 万历三十一年(1603)共出版三部邓志谟汇编的神魔小说,即《铁树记》《咒枣记》《飞剑记》,参见金文京:《晚明小说、类书作家邓志谟生平初探》,收入辜美高、黄霖主编:《明代小说面面观:明代小说国际学术研讨会论文集》,北京:学林出版社 2002 年版,第 319 页。赵益:《明代通俗文学的商业化编刊与世俗宗教生活——以邓志谟“神魔小说”为中心的探讨》,《安徽大学学报》2012 年第 5 期,第 53—61 页。

白话化。① 然而无论是万历三十四年(1560)的《吕祖志》三卷初刊本,还是次年收入《万历续道藏》的六卷本《吕祖志》②,时间上皆晚于万历三十一年的《飞剑记》。而且就《飞剑记》第七回的素材而言,《吕祖志》恰恰没有记载召将除妖的第二个故事。因此《飞剑记》的前文本,不应是后出的《吕祖志》,而应是作为吕洞宾信仰文本链“祖本”的《纯阳吕真人文集》。

《飞剑记》第七回第一个故事改编自《纯阳吕真人文集》卷二的《无心昌老》③,故事发生在江西横浦大庾岭;第二个故事发生在四川青城山,在同书卷二《宾上人》的基础上,增添了狐狸精作祟、道士黄若谷请吕洞宾召将擒杀狐妖的故事;回末诗“醉舞高歌海上山”,则挪用自同书卷二《无上宫主》。也就是说,《飞剑记》第七回将《纯阳吕真人文集》卷二前后相连的三个故事——《无心昌老》《无上宫主》《宾上人》——镕裁于同一回目之内④,按照原书的先后次序编排到一个回目里。《纯阳吕真人文集》文体属性可归入“仙传体”的“灵验记”,叙事中心点在于吕洞宾的神通。卷二《宾上人》吕洞宾向黄若谷演示精妙法术,“治鬼召将,必现其形,通人言语”,并无举例说明。而《飞剑记》则新启一个“召请二元帅斩狐妖”的故事来生动演示这十二个字。这个新增故事表现了邓志谟所在的时代趣味,即对“狐妖惑人—召将斩妖”情节类型的兴趣。

宋元时期狐文化尚未与吕洞宾信仰结合,我们从南宋《纯阳吕真人文集》和元代《纯阳帝君神化妙通纪》里找不到与狐狸精相关的记载。事实上宋元时期吕洞宾的灵验主要体现在度人,而不在斩妖,因此祸害人间的动物精怪并未出现在吕祖故事中。狐妖狐仙成为通俗小说和戏曲比较重要的题材,是明代的文学新现象⑤。成书于永乐十八年(1420)的李昌祺《剪灯馀话》卷三《胡媚娘传》,讲述狐妖胡媚娘迷惑进士萧裕,令其卧病染疾,萧裕求救于道士尹澹然,澹然“按剑书符,立召神将,须臾邓、辛、张三帅,森立坛前”。⑥《胡媚娘传》确立了后世俗文学的斩除狐妖叙事模式:

> 狐妖化为美姬,采书生阳气进行修炼→书生向道士求救→道士建法坛,符召元帅神降凡→元帅神搜捕妖怪,斩杀狐妖。

《飞剑记》第七回的狐妖故事亦属于此类型,吕洞宾受道士黄若谷之邀,前往民家驱治狐妖。从故事的角色功能来看,吕洞宾等于《胡媚娘传》中的道士尹澹然,关元帅、赵元帅则等于《胡媚娘传》中的邓、辛、张三帅,专职收捉剿除妖怪。《胡媚娘传》的主角是狐妖,所以较多篇幅描写狐妖如何魅惑书生;《飞剑记》主角是吕洞宾,故事只用“有一个男子被狐狸精染了”一笔带过,立即进入吕洞宾建法坛、关召天将速至坛前的核心情节:

> 一阵好大的风呵:无形无影透人怀,四序能令万物开。就树撮将黄叶落,入山推出白云来。风过处,刮将一位神道,立在坛左。则见他戴的是汉巾,穿的是绿袍,系的是玉带;丹凤之眼,卧蚕之眉,手提着光闪闪一口青龙偃月

---

① 秦大冈:《重构圣传:论邓志谟〈飞剑记〉的编写策略与宗教关怀》,台湾大学中国文学系编:《中国文学研究》第47期,2019年,第41—72页。

② 《吕祖志》的成书与版本,参见黎志添:《识见、修炼与降乩——从南宋到清中叶吕洞宾显化度人的事迹分析吕祖信仰的变化》,《清华学报》新46卷第1期,2016年,第41—76页。

③ 《纯阳吕真人文集》卷二12a-13b,该书目前未有整理本,本文采用现藏台湾“国家图书馆”的明嘉靖三十七年邯郸县重刊八卷本。

④ 同时满足《无心昌老》《宾上人》(主角为黄若谷)《无上宫主》三个素材条件的吕祖信仰文本,只有《纯阳吕真人文集》一种。《吕祖志》万历三十四年版,有《无心昌老》,缺《宾上人》《无上宫主》。《万历续道藏》本《吕祖志》则有《无心昌老》《宾法师》(即《宾上人》),缺《无上宫主》。元代《纯阳帝君神化妙通纪》从《纯阳吕真人文集》改编而来,第五卷第五十八化《诱旷若谷》即《宾上人》故事,唯道士名为“旷若谷”,则《飞剑记》的“黄若谷”故事不可能改编自《妙通纪》。

⑤ 李剑国:《中国狐文化》,北京:人民文学出版社2002年版,第156页。

⑥ 李昌祺:《剪灯馀话》卷三,瞿佑等:《剪灯新话(外二种)》,上海:上海古籍出版社1981年版,第227页。

的刀。法师问道:“是何神将?”那神说道:“某非别,是玉泉山显圣的关将便是。”法师道:“站立坛前,有事指挥。”只见一阵风过,又一阵好大风呵:有声无影遍天涯,庭院朱簾日自斜。夜月江城传戍鼓,夕阳关塞递胡笳。风过处,又刮将一位神道,立在坛右。①

此类道士念咒召请神将的文字,在宋元话本小说中曾反复出现。比如,《清平山堂话本》即有《西山一窟鬼》《洛阳三怪记》《陈巡检梅岭失妻记》《西湖三塔记》四则故事记载同一场景,不同的作法者登坛召请神将现身,捉拿妖怪。② “道士符召神将除妖”作为一个典型场景,必然会配合一段法术叙事套语,其中咏风诗“无形无影透人怀”便是运用于这一场景的形容神将刮起大风的套语。

但是,《飞剑记》同一情景的程式套语却并不是直接采自《清平山堂话本》,而是袭用了六年前出版的《三宝太监西洋记通俗演义》(下称《西洋记》)第十回《张天师兴道灭僧 金碧峰南来救难》。后面我们还将说到,这是程式套语袭用的“就近原则”。此段讲僧人金碧峰来到南京,神道纷纷显现于眼前。《飞剑记》袭用此段套语时,一是将和尚金碧峰置换为神仙吕洞宾,二是删去不符合道教语境的关羽自报家门“佛弟子是十八位护教伽蓝”③,改为“玉泉山显圣的关将”。《西洋记》在“夕阳关塞递胡笳”句后出现的神道是五方揭谛神,《飞剑记》则改写为黑面的赵玄坛元帅,与红面的关元帅组成红黑二将。

从《飞剑记》此段文字结撰可窥见邓志谟的故事改编流程:由道教仙传的一句话生发出一个新的故事,增设切合时代趣味的情节类型,文字则套用当时流行小说的叙事套语。这是一套熟练的商业化操作模式,正如潘建国指出的:“在古代通俗小说创作史及研究史中,存在一个‘邓志谟模式’,即由担任书坊编辑的下层失意文人,通过商业化运作流程,完成畅销小说的编撰与出版。”④

三、戏剧的跨文体改编策略

经过以上梳理,我们大致厘清了三种俗文学文本的演进关系:南宋道教信仰文本《纯阳吕真人文集·宾上人》—白话小说《飞剑记》—传奇《长生记·王道士斩妖》。从仙传到小说再到戏曲,从同一个文学主题的跨文体演进中,我们可以发现三种演进规律:

(一)地名的符号化

从仙传到戏曲,故事发生地“青城山”作为稳定知识被保留下来,但青城山下的道观名称却被改动了。仙传和小说中的青城山丈人观,是创建于唐开元十二年的蜀中名观⑤,但在《长生记》中,却被一个虚拟的“玄都观”所取代,这是因为道观作为地方性知识,在故事中不承担叙事功能,可以随意被置换。“玄都观”一名,因为刘禹锡《再游玄都观》“种桃道士归何处,前度刘郎今又来”而成为后代诗词的一个熟典,戏曲中常用作道观代名,出现在元杂剧《张天师断风花雪月》、万历时期传奇《玉合记》《鸾镜记》等剧中。《长生记》,故事发生在“青城山下周老之子周小官”身上,周小官到玄都观请王道士到家中捉妖。由于汪廷讷自己住在南京,所以戏曲中的王道士自报家门称“家住南京”。这种地名的混用恰恰说明《长生记》在因袭《飞剑记》之时,将不同背景的程式套语编在一起,但又未能细审其中不能自洽之处。

(二)人物的类型化

“故事中不能出现多余的、没有功能的角色,因此故事要尽量减少角色的数量,相同的功能最好由

① 邓志谟:《飞剑记》卷上,第 92—93 页。
② 程毅中辑注:《宋元小说家话本集》,北京:人民文学出版社 2016 年版,第 211、386—388、431、295—296 页。
③ 罗懋登:《三宝太监西洋记通俗演义》,上海:上海古籍出版社 1985 年版,第 130 页。
④ 潘建国:《加拿大英属哥伦比亚大学亚洲图书馆藏明刊孤本〈蝉吟稿〉考略》,《文献》2012 年第 2 期,第 56—67 页。
⑤ 王纯五主编:《青城山志》,成都:四川人民出版社 1994 年版,第 8—10 页。

同一个角色来担当。”①戏剧舞台上尤其如此。在小说《飞剑记》中,关元帅、赵元帅充当了相同的下凡除妖功能,到了戏曲《长生记》中就只剩下关元帅一神斩妖。该戏另外增设两个角色,一是负责在吕洞宾与关元帅之间传递牒文的值日功曹,二是为关公持刀带马的周仓。两个新增人物属于戏剧表演的惯套——《萨真人夜断碧桃花》等元杂剧中,凡有考召法事,必由值日功曹将文书从道坛上传至南天门以召唤天神下凡;《单刀会》等元明关公戏中,关羽出场必有周仓扈从。

《长生记》改动最大的人物是道士黄若谷。《纯阳吕真人文集》中的黄若谷“风骨清峻,戒行严洁”,“得人钱帛,即以散施贫乏”,吕洞宾为了试验他,变身为宾法师上门拜访。《飞剑记》中的道士黄若谷遵照《纯阳吕真人文集》的人物设定,因德行高洁获得吕洞宾下凡指点。《长生记》则另起炉灶,道士在故事中担任的功能虽然保持一致(作为吕洞宾的弟子与地方向导),但是形象却变成一个不学无术、招摇撞骗的无用道士。王道士上场自述:“听说拿妖捕怪,使我心惊胆寒,若是打醮禳星,脚步走的甚快。如今爱的铜钱,拼着性命去捉怪,待我仗着胆子走一遭。”②在如此预设的滑稽基调之下,王道士不断制造笑料,被狐狸精戏弄打败,只好请出师傅吕洞宾。

人物形象的改换,是主题篡改引起的连锁反应。《纯阳吕真人文集》《飞剑记》叙事主题属于传统仙传文学的“试炼”主题,即吕洞宾下凡试验凡人的品德修行。在此主题之下,“召将除妖”属于叠加情节,即“非主干情节”,只是为了多用一个案例说明吕洞宾的法力高超。而《长生记》却是以召将除妖为主题,因此删除了“试炼”的前提,戏一开场就交待因狐妖迷惑书生,特请王道士上门捉妖,妖与人的矛盾冲突贯穿始终。《飞剑记》需要突出的是吕洞宾,所以黄道士在除妖过程中几乎无所作为,他只是作为青城山的本地道士、引导吕洞宾到施主家作法。如果按照小说的人物设定,王道士将吕洞宾引上场之后,“晾”在场上无所事事,这不符合戏曲演出的规律,因此汪廷讷改写了道士形象,改由丑脚演员扮演王道士,发挥丑行插科打诨的行当特色。在吕洞宾上场之前,先让王道士捉妖出丑,把场子热起来。

汪廷讷对道士角色的改动,富于戏剧场上文学的巧思。没有沿用原名黄若谷,改用抽象化的“王道士”命名,可能是考虑到该角色形象过于滑稽。取“王”姓而非“黄”姓,更加符号化,也更适合表达此类宗教人物的类型化特征,正如民间文学中的“张三李四”“隔壁老王”。符号化人物塑造相当成功,随着《王道士斩妖》一折的持续上演,清代以后,王道士更成为普通民众眼中无用道士的典型。乾隆时期小说《子不语》就评论说:“《王道士斩妖》者,俗演戏笑道士之无法者也。”③

(三)场景的程式化

《飞剑记》袭用《西洋记》的大段套语描写关、赵二元帅的出场大风,擒妖过程却只用“须臾之间就把个九尾狐精活喇喇擒将过来”十八字写完;描写斩妖,亦只有“那法师见了这个狐精,飞剑一斩,遂成两截”十七字。《长生记》将这一情节敷衍成一场做打火炽的对台戏,舞台同时上演两个场景:这厢吕洞宾在道坛上符咒施法,那厢关公绕场追杀狐妖(科介提示“关赶妖上介”),最后关公斩妖,周仓取狐妖首级。这一幕戏已经大大溢出了前文本《飞剑记》,其取材别有来源,那就是元明戏曲的“召将”场景。元杂剧《张天师断风花雪月》讲述书生陈世英被桂花妖搅缠染病,该剧第三折,张天师结法坛,召将剿除妖怪。④ 元杂剧《萨真人夜断碧桃花》第三折、《庞涓夜走马陵道》楔子、《时真人四圣锁白猿》第二折⑤情节与此相似。在这些召将驱妖情节中,道士皆由外脚演员扮演,舞台上建起法坛,表演程式主要有:

---

① 施爱东:《故事法则》,北京:三联书店 2021 年版,第 30 页。

② 《长生记·王道士斩妖》,第 450 页。

③ 袁枚:《子不语》卷十八《山娘娘》,上海:上海古籍出版社 2012 年版,第 230 页。

④ 《张天师断风花雪月杂剧》,《全元戏曲》第三卷,北京:人民文学出版社 1999 年版,第 389—393 页。

⑤ 《萨真人夜断碧桃花杂剧》,《全元戏曲》第六卷,第 669—671 页;《庞涓夜走马陵道·楔子》,《全元戏曲》第六卷,第 356—357 页。《时真人四圣锁白猿》第二折,《全元戏曲》第八卷,第 660—662 页。

道士登坛,焚香案,请神,书符、烧符、步罡,击令牌,执剑咒水,请值日功曹传达文书,召请元帅神下凡搜拿妖怪,元帅将妖怪捉至坛前,听候道士发落斩除。

戏剧舞台上的"召将"程式实即宋元明道教"考召法"的舞台呈现。考召法,即考鬼召将,道士发符牒召请神将,对妖魅鬼怪考校其功过,予以处置。"凡有久病不愈、精神错乱、灾祸不断等,即请法师行考召法,查验作祟鬼神精怪并加驱治。道门中视考召为大法,正一、灵宝、上清、神霄、清微等皆行之。"① 考召法是明代最常见的道教科仪,比如《警世通言》第十五卷《金令史美婢酬秀童》讲述两个与此法有关的故事,其中一段评论说:"只为一般有个人家,信了书符召将,险些儿冤害了人的性命。"②

考召科仪有固定的仪式科范,法师意念存想体内的元神幻化为某一尊神,通过符咒诀步和剑牌等法器的运用,使神将受命完成捉妖斩邪等任务③。考鬼召将只是存在于道士脑中的内秘图景,如果在舞台上演示此法,观众看到的无非是道士在发符掐诀念咒,至于神将如何擒妖,只能由观众自行脑补。《张天师断风花雪月》等元杂剧改由真人扮演神将鬼怪,这就等于在舞台上"3D 还原"了考召场景。元杂剧中的"召将"表演已经高度程式化,不仅科仪节次一致,甚至连咒语文辞、科介提示也高度一致。《长生记》几乎完全照搬了这一程式。

表 1 《长生记·王道士斩妖》描写道场文字与同类戏曲文本的文字比对

元杂剧和明传奇中的前文本	长生记
《碧桃花》《张天师》:天圆地方,律令九章,神笔到处,万鬼潜藏。	天圆地方,律令昭彰。神符到处,万鬼藏形。
《昙花记》第二十三出《真君显圣》关真君上场诗:三天上将万神钦,仗剑皈依功德林。淘洗得来惟净业,消磨不尽是雄心……生握铜符,望麾盖者魂销,气压三分虎将;死归金阙,登将坛而气肃,威行八部龙神。④	三天上将万神钦,仗剑皈依功德灵。淘洗得来为净业,妖魔不尽使雄心。某三天门下戎领真君关元帅,生居铜符,气压三分虎将;死归金阙,威降八部龙神。
《张天师》《马陵道》《碧桃花》《时真人》:吾持此水非凡水,九龙吐出净天地,太乙池中千万年。吾今将来静妖气。	吾者此水非凡水,九龙喷出净天地,太乙池中万万年,今日将来清妖气。
《昙花记》第二十六出《圣力降魔》:你可也道天兵来到,早则见你魂已消,尚兀自刀仗阵前挑。怎当我青龙偃月刀。呀! 管教你余生断送了。	全不怕天兵来到,尚兀自卖弄妖娆,那怕踹足翠云翘。怎当得偃月宝环刀。呀! 把你残生断送了。
《张天师》第三折:一噀如霜,二噀如雪,三噀之后,百邪俱灭。老君赐我驱邪剑,离火锻成经百炼。出匣纷纷霜雪寒,入手辉辉星斗现。	老君赐我驱邪剑,离火锻成金百炼。出匣纷纷霜雪飞,入手辉辉星斗见。一噀如霜,二噀如雪,三噀之后,百妖遁灭。
《昙花记》第二十六出《圣力降魔》:俺喝一声喝得天关掉,掂一下掂得地轴摇。指头儿将你瞳神子撬,刀尖儿将你天灵盖敲。把镔铁儿剖你尻,将水晶儿盐你脑。残躯儿难藏藕窍,断魂儿送入铁围牢。千年好汉风烟尽,一世英雄汤雪浇。这是你自取也难饶。	喊一声神惊胆落,怒一怒千山鬼嚎。刀尖利,把你精神搅,拳搥撞你天灵盖儿碎碎敲。金精百炼今朝灭,皓魅千年汤浇雪。自作孽,尚兀自难逃。

由表 1 可见,《长生记》描写"召将斩妖"场景的六百多个文字,原创性极低,吕洞宾施法的台词几乎

① 朱越利主编:《道藏说略》,北京:北京燕山出版社 2009 年版,第 450 页。
② 冯梦龙:《警世通言》,杭州:浙江古籍出版社 1997 年版,第 117 页。
③ 刘仲宇:《召役神将的教义基础——从神将系统看道教信仰的独特性》,收入刘仲宇:《攀援集》,成都:巴蜀书社 2011 年版,第 246—252 页。
④ 屠隆著,田同旭评注:《昙花记评注》,长春:吉林人民出版社 2001 年版,第 205 页。

照搬元杂剧《张天师断风花雪月》,关公唱词则是抄撮明代传奇《昙花记》。万历二十六年(1598)面世后,《昙花记》因“其词华美充畅,说世情极醒”①,风行大江南北,无锡、杭州、北京等地均有该剧演出记录②。“关真君”在《昙花记》第二十三出、二十六出中以佛教护法身份出现,带领万千天兵降服魔王。《长生记》袭用《昙花记》中关真君的三段唱词,用在同样的降魔斩妖场景之中,颇为贴切。

《长生记》对同类戏曲程式场景的“双重袭用”,揭示了戏曲跨文体改编的某种规律:虽然是表现考召法的戏剧场景,戏曲作者并不会直接从道书中抄出台词,也不会沿用小说的叙事语言,而是抄袭同类文体的场景程式、台词科介。从现实表演语境来考虑,这样的“优先袭用同文体原则”有其经济实用之处,因为法事程式场景既是剧作家的文学熟套,也是艺人的场上表演程式。套用元杂剧的程式化场景,袭用同时代热演传奇《昙花记》的经典唱词,意味着艺人不需要背诵新台词、更不需要学习新科范,他们只须知道这是表演“召将斩妖”场景,就能够流畅地进行现场表演。

四、说唱文学另起大团圆结局

晚明《长生记》进入清代之后更为流行,康熙时期的戏曲精选集《昆弋雅调》收入《关公斩妖》的戏文③,清初小说《斩鬼传》《疗妒缘》曾记录此折戏在堂会演出的情形。乾隆三十六年(1771),钱德苍将舞台上流行的折子戏编选为《缀白裘》,第八集收录的《请师》《斩妖》即《长生记・王道士斩妖》,结局改为吕洞宾召请二郎神领东南西北四大帅下降周家,斩杀狐妖。清廷曾屡次禁令民间串演关圣,这可能是《缀白裘》以二郎神取代关公的主要原因④。

单折戏《长生记・王道士斩妖》在道光年间被扩写为全本戏《青石山》,道光二十年(1840)清宫内府抄本《青石山总本》共八出⑤,将原本《长生记》一笔带过的“狐妖魅惑书生”情节扩写至四出的长度,狐妖变成了全剧的主角。故事讲的是:青石山下九尾白狐幻化的胡小姐在清明祭扫时偶遇书生周信,自此每夜书斋相会,摄采周信元阳。周家老仆苍头之子延寿因为撞见狐妖原形被其杀害,苍头至迎禧观迎请王道士到周宅除妖。王道士除妖失败,反被群狐戏辱,于是请师傅吕洞宾相助。狐妖召集群狐迎战,吕洞宾请来值日功曹召请托塔李天王率二郎神、巨灵神下凡,大战群狐,降服九尾白狐。全本戏增加了苍头、延寿两个新角色,连接起“人妖恋”主题的前半部与“召将斩妖”的后半部。

南宋至晚明文本中,故事发生地一直设在四川青城山下,到了《缀白裘・请师》之中,青城山被移到江南“杭州府钱塘县青城山下”。道光全本戏《青石山》,则另起一个虚拟的地名“青石山”,并以此作为全剧剧名。这一转换意味着全本戏在晚明单折戏的基础上完成了“夺胎换骨”。

全本戏《青石山》一经问世,迅速成为俗文学的热门题材,戏曲方面不仅有昆曲、高腔、秦腔、皮黄等改编本,子弟书、鼓词⑥、弹词、牌子曲⑦等说唱本亦皆由此改编而来,《长生记》已经彻底被遗忘。嘉道年间活跃于北京的说书艺人石玉昆,创新子弟书演唱方式,形成独特的“石派书”(石韵书)。现存石派书中,短篇 29 种,有 13 种节选自《青石山》;中篇 14 种,其一亦为《青石山》。中篇《青石山》的不同钞本

---

① 吕天成撰,吴书荫校注:《曲品校注》卷下,北京:中华书局 2006 年版,第 255 页。

② 陆萼庭:《昆剧演出史稿》,上海:上海文艺出版社 1980 年版,第 58 页。

③ 清初广平堂刻本《新刻精选南北时尚昆弋雅调》,《关公斩妖》内文标题作“王道士斩妖”,收入陈志勇编:《明清孤本戏曲选本丛刊》第一辑第十四册,北京:国家图书馆出版社 2017 年版,第 1—13 页。

④ 参见吴真:《禁忌、行当、剧场:近代戏曲的非文学演进机制》,《文艺研究》2022 年第 1 期,第 124—136 页。

⑤ 无名氏:《青石山总本》,收入《傅惜华藏古典戏曲珍本丛刊》第 130 册,北京:学苑出版社 2010 年版,第 124—168 页。

⑥ 泽田瑞穗:《石派書〈青石山狐仙傳〉について》,《中文研究》,1968 年第 8 期,第 1—6 页讨论了石派书与鼓词《新镌王道士捉妖狐狸缘》。

⑦ 斯文(李家瑞):《北平俗曲叙录:青石山牌子》,《冀光半月刊》第 2 卷第 2 期,1946 年,第 18 页。

开场皆有一句:“听者听的是什么故事? 乃是梨园子弟常常的唱演的《青石山》”①,据此可知石派书乃从北京梨园《青石山》戏曲改编而来。

现存最早的石派书钞本为道光三十年(1850)《青石山》②,将之与道光二十年(1840)戏曲本《青石山总本》对比可知,二本的情节模式、人物关系大致相同。也就是说,道光年间,“青石山”题材在戏曲舞台与说书剧场同时热演。陈锦钊曾对海内外现存 13 种不同钞本的中篇石派书《青石山》进行版本比对,发现各钞本的篇幅与曲文均无大异,概系同一种改定本传承而来:“无论是现存版本或单独抄行的石派书赞,《青石山》都远远超出其他现存仅一二册孤本的石派书,可知此书在当年是十分盛行而且深受听众喜爱与欢迎。”③

石派书钞本《青石山》共十卷(本),道光时期戏曲全本则有八出。说唱增设的卷本,往往是便于口头演述的叙事单元。比如第三卷、第四卷讲庄汉村民围捕捉妖,狐妖吐出妖丹吓退村民,第六卷讲群狐毁坏道坛、戏弄众道士,第七卷讲吕洞宾动用天河水浇灭妖火。这些皆是戏曲舞台上无法呈现的群戏大场面,说唱却可以借助语言描述手段,酣畅淋漓地加以展演。

石派书在角色设置方面的最大改动是以哪吒取代巨灵神。钞本足足用了一卷的篇幅演述李天王、哪吒、二郎神与狐妖的斗法过程。清代流行的各种《西游记》说唱中,哪吒祭起风火轮、九龙神火罩等法宝与孙悟空斗法,是一个艺术表现非常成熟的“熟段”,比起巨灵神,说书艺人显然更为精通如何演述哪吒。将巨灵神替换成哪吒,就能将哪吒上阵的大段程式套语直接挪用于《青石山》。同理,《青石山》对于二郎神的七十二种变化,以及李天王、哪吒、二郎神天将组合的大段描述,也是就近取用了西游说唱《大闹天宫》④的现成素材。

石派书《青石山》每卷有三回,根据石派书《龙图公案》所云石玉昆“书馆儿一天自说三回书,就串好几十吊钱”⑤,可知 “一卷三回”就是当时石派书艺人每日说书的篇幅。一卷三回也就构成了一个独立的叙事单元,在这个相对独立的单元中,人物性格越鲜明、矛盾冲突越激烈,演出效果就越好。但是,这种每卷“冲突趋于极端化”的追求,也有可能造成各卷之间故事逻辑的不连贯。石派书《青石山》前四卷为了渲染狐妖的淫邪狠毒,多次表现狐妖吃童男延寿、祸害百姓的血腥场景,狐妖为了窃取元阳而迷惑周生,并没有提到她的感情投入,说书人甚至屡屡提及“狐精无义狠心肠,满心深恨周公子”⑥。第五至第七卷,狐妖仗着法力高强,凶狠进攻村民和吕洞宾、李天王等天神,这时的狐妖是典型的凶魔恶煞。可是,到了第八第十卷,石派书突然将戏曲《青石山》的“斩妖”结局翻改为“大团圆”,为此不惜改变人物性格逻辑,同一个狐妖,当她被降服之后,就成了一个楚楚可怜的弱女子,她在大雨中与周生相拥悲啼,令吕洞宾不禁动了恻隐之心,与主张严惩的李天王发生冲突,最后还是轻判狐妖,纵其归山修炼。

“除妖”从晚明《飞剑记》以来一直是同题材小说戏曲的最终结局,代表“恶”方的狐妖被斩,彰显神道之力。石派书《青石山》重新建构了一个放生狐妖、复活延寿、众人俱得善果的大团圆结局,于是狐妖在结尾处就被塑造成需要被拯救的弱者。周公子对狐妖始终痴情,不顾自身病入膏肓,“染病的周郎放声大哭,哀告上仙饶了他罢,这是我,自招其祸,枉自读书,他今既被真人拿住,剑下饶了他,请把我诛”⑦。有别于传统“人妖恋”故事之中视妖精为异类并在识破妖精真相之后果断抛弃女妖的无情男子(比如《白蛇传》中的许仙),说唱本的周公子不惜牺牲自己来解救狐妖,表现出超越人兽之别的平等意

① 《青石山狐仙传》,收入陈锦钊辑录《子弟书集成》第十八册,北京:中华书局 2020 年版,第 6987 页。

② 北京中国艺术研究院戏曲研究所藏有道光三十年(1850)钞本石派书《青石山》十卷,傅惜华旧藏。

③ 陈锦钊:《〈青石山〉石派书研究》,《陈锦钊自选集》,台北:博扬文化 2019 年版,第 143 页。

④ 参见李雪梅、李豫:《日藏康熙刊本〈大闹天宫〉说唱全本研究》,《文献》2012 年第 4 期,第 118—126 页。

⑤ 《石韵书钞本包公案》,《故宫珍本丛刊》第 702 册,海口:海南出版社 2001 年版,第 373 页。

⑥ 《青石山狐仙传》,第 7014 页。

⑦ 《青石山狐仙传》,第 6959 页。

识与至情至义。吕洞宾“今又见他两个情真意切,爱厚恩深,虽则有人畜之别,倒是一对儿真心的怨女、至义的痴男”①,从道教的角度肯定了生命的平等观念。说书人还借吕洞宾之口批评“人间通俗的大病”②:“世界上,人间多少真夫妇,临大限,无非各自奔程途。见多少,不义之男不节之妇,比较起,不及兴妖的一野妖狐。”③

全本戏《青石山》按照戏剧的叙事惯性,狐妖受到惩治是一个稳定的结局;但在书场上,石派书《青石山》脱出了戏曲窠臼,让“人妖恋”在吕洞宾的加持之下获得圆满,反映了俗文学说唱“颠覆”戏曲前文本的能动性。康熙年间,蒲松龄《聊斋志异》创造了具有人性美与艺术美的女狐形象,开启热衷谈狐的社会风气,“改变了传统的‘狐媚’观念,以至世间痴儿呆男竟希盼有青凤之遇”④。石派书《青石山》中一往情深的周公子人物形象,或许也与《聊斋志异》所营造的时代审美与社会心理有关。

光绪初年,“醉月山人”将石派书《青石山》转写为八万余字的白话小说《狐狸缘》,小说情节以及文字与说唱本类同,保留韵文唱词的痕迹颇重。⑤ 石派书因每天只讲“一卷三回”造成的各卷之间故事逻辑的脱节,在案头小说《狐狸缘》中得到了修正。小说明显弱化了狐妖作祟恶行的描写,强调了周公子与狐妖之间的真挚感情,而且新增两个人物——修行更深的狐仙云萝仙子、凤箫公主,她们屡次规劝玉面狐及早收手,然而玉面狐“专思云雨之情”,又被野性未退的手下众狐所怂恿裹挟,最终走上了自我毁灭的道路。有了这几层铺垫,狐妖被饶恕的大团圆结局就显得比说唱本更为自然,并且小说末尾再加一层大团圆,狐妖转世投生为玉香小姐,与周公子再结前缘。

五、跨文体流动中的“文体优先原则”

以往史诗研究已经指出:“在肯定某一文本本身的相对性之后,文本性的确体现了‘史诗集群’一个极重要的特性——文本与先在的文学传统之间的关系。实际上,也没有任何文本是真正独创的,所有的文本都必然是口头传统中的‘互文’。”⑥中国古代俗文学的跨文体流动与循环,具有比史诗更为复杂的互文性生成机制,通过考察“召将除妖”主题在仙传、小说、戏曲、说唱之间的循环流动,可以从中发现“文本互涉”的多重维度。

(一)在俗文学跨文体流动中,故事的主题或结构(骨骼)一般参照前文本,但是,具体的文字表述(血肉)却常常直接套用同类文体其他故事中的程式套语,新的文本往往体现为“编创”而不是“新创”,我们将这种现象称为“文体优先原则”。

《飞剑记》第七回的故事框架取自南宋道教仙传《纯阳吕真人文集》,“召将”的场景描写却袭用了同时代小说《西洋记》的套语。同样,汪廷讷编创戏曲之时虽曾深入阅读《纯阳吕真人文集》,但是,《长生记》的故事原型仍然舍弃道教仙传,就近采撮《列仙全传》《飞剑记》等通俗神仙类书和白话小说,同时又挪用了《昙花记》的戏曲唱词以及元杂剧的程式场景。石玉昆的子弟书说唱本《青石山》在其编创过程中,也同样表现出就近借用同文体《西游记》说唱套语的“文体优先原则”规律。

小说、戏曲、说唱三种文体的叙事语言完全不同,用新的文体“复述”故事,对于作者来说不啻于二次创作,需要较高的叙事能力。如果可以充分利用同一文体的套语、程式场景,对于编创者、表演者、观众三方来说,都是更为轻易简捷的生成/接受模式。这种程式袭用的“就近原则”,主要是为了照顾表演

① 《青石山狐仙传》,第7143页。
② 《青石山狐仙传》,第7161页。
③ 《青石山狐仙传》,第7143页。
④ 李剑国:《中国狐文化》,第295页。
⑤ 《绣像狐狸缘全传》二十二回,现存七种刻本、二种抄本与一种石印本,以清光绪二年(1876)敦厚堂刊本最早。石昌渝主编:《中国古代小说总目·白话卷》,太原:山西教育出版社2004年版,第132页。
⑥ 朝戈金:《口传史诗诗学:冉皮勒〈江格尔〉程式句法研究》,南宁:广西人民出版社2000年版,第80页。

者与受众双方的文化语境,充分调取双方知识图景中的“前文本”,以便迅速进入故事语境。

(二)新文本是演述语境与文体传统之间协商生成的结果。

宋元明的道教仙传、白话小说、戏曲始终保持着“召将除妖”主题的一致性,到了清代中期,由于社会对“狐媚”观念趋于更加积极的评价,全本戏《青石山》加入了“人妖恋”的新情节类型。召将“除妖”与“人妖恋”两个主题的叙事逻辑存在着无法协调的内在冲突:若承认狐妖爱恋书生的合理性,则结局不应该是“除妖”。这一冲突在戏剧场上很难得到解决,因为同一文体之内的叙事惯性过于强大,时至今日,京剧、昆曲舞台上的《青石山》还是以“斩妖”作为结局。而说唱艺人要在《青石山》长达十天的演述中,保持每天的演述都具有相对独立的故事冲突和新鲜度,才能持续吊着观众的胃口。在这样的表演环境中,故事的逻辑一致性被削弱了,最终以“大团圆结局”取代了“斩妖”结局。而近代小说《狐狸缘》在对说唱《青石山》进行改编时,又由于案头读物的整体性要求,对其中的逻辑漏洞进行了大幅度的修补,着意强化了人妖爱情,相应地弱化了狐妖的魔性,为大团圆结局作了情感铺垫。

(三)揭示俗文学各文体的互文性,需要将之置于文化传统、价值观念、知识信仰、风俗习惯、行为准则等更加广阔的大文化语境中加以考察。

在我们熟悉的文学传统之外,大凡仪式科范、咒语牒文等宗教传统,也可能成为俗文学的前文本。明清民众在日常生活中经由观摩道教考召仪式产生的宗教经验,部分地形塑了他们文艺欣赏的先验图式,此类信仰语境本身也是一种前文本。上述吕洞宾信仰、关公信仰、狐文化、道教科仪文化等信仰文化语境,也是“召将除妖”主题实现跨文体流动的重要驱动力。无论是《飞剑记》新编吕洞宾斩狐妖故事,还是《长生记》在舞台上呈现考召法事,都是对时代文学趣味、信仰风俗等“前文本”的容纳与回应。借助文字比对与类型分析,我们可以找出这些隐匿的前文本,从中发现更多的俗文学编创策略。

A Cross-Genre Writing Strategy of Popular Literature: Focusing on the Theme of “Inviting a Divine General to Drive Away Evil Spirits”

Wu Zhen
(*School ofLiberal Arts, Renmin University, Beijing* 100872, *China*)

Abstract: In the flow of cross-genre writings from the Daoist hagiographic *Anthology of Pure-Yang Master Lv Zhenren* (《纯阳吕真人文集》) to the novel *Story of Flying Sword* (《飞剑记》) and then to the drama *Tale of Longevity* (《长生记》), the story that Lv Dongbin (吕洞宾) invited a divine general to drive away evil spirits (召将除妖) presents such evolutionary laws as the symbolization (符号化) of place names, the typicalization (类型化) of characters and the stylization (程式化) of scenes. In the process of a cross-genre adaptation of the more performative traditional drama and opera and other folk art forms of talking and singing (说唱曲艺), both the presentation of scenes and the setting of characters were deeply influenced by the established texts of the same genre. On condition that there were readily available stereotyped expressions (程式套语), the adapters would give priority to using the established stereotyped expressions from the texts of the same age and the same genre for actual performance, and even replaced the characters in the original story with other characters in the similar stories. A new text used to embody the “composition” of both the vertical dimension (theme of the original story) and the horizontal dimension (stereotyped expressions, characters and scenes from other stories of the same genre), which demonstrated the “principle of genre-priority” in popular literature.

Key words: intertextuality; cross genre; popular literature; Deng Zhimo (邓志谟); *Mount Qingshi* (《青石山》); Lv Dongbin (吕洞宾)

(责任编辑　郑　园)